RADU STANCA

„Reteatralizarea" teatrului

Într-un articol substanţial, publicat în nr. 2 al revistei „Teatrul", Liviu Ciulei pledează pentru „teatralizarea picturii de teatru", ca pentru un act fățiș de supunere a așa-numitei „arte scenografice" față de arta, mai cuprinzătoare și mai complexă, „a spectacolului".

Chemind arta decorului de teatru la o nouă disciplină în front, acest articol recomandă, în esență, scenografiei să încline steagul și — după lupta tacită pe care a dus-o, în ultimii ani, pentru exacerbata sa emancipare — să redevină ceea ce a fost și a trebuit să fie totdeauna : o artă ajutătoare artei propriu-zise a spectacolului ; credincioasa ei servitoare. Simptomatic, articolul menționat reflectă cu limpezime tendința din ce în ce mai manifestă a oamenilor noștri de teatru de a se reintoarce la adevărata substanță a artei spectacolului : *teatralul*. Tocmai de aceea, apelul adresat de Liviu Ciulei unui sector special al acestei arte, poate fi — după părerea mea — intins peste întreaga suprafață a artei spectacolului. Și ceea ce autorul de mai sus cere pictorului scenograf, anume de a se întoarce la esențele liminare ale artei sale, de a și-o „teatraliza", se poate — cu bună dreptate — reclama tuturor factorilor ce concură la realizarea spectacolului de teatru.

Tot mai clar apare astăzi iubitorilor scenei că teatrul este o expresie a vieții, specificată de elemente proprii, ce-l diferențiază de toate celelalte forme de exprimare artistică a vieții. Teatrul nu este, prin urmare, numai o artă colectivă ce însumează laolaltă o seamă de alte arte individuale, precum poezia, dansul, pantomima, pictura sau muzica ce-și dezbat înseși ele supremația, ci mai este și *teatru* propriu zis ; iar acest fapt obligă toate celelalte arte componente să se adapteze la esența lui personală, să se „teatralizeze".

Din acest punct de vedere, istoria modernă a teatrului este o istorie a luptelor intestine duse de artele componente ale spectacolului pentru supremație. După o îndelungată perioadă de dominație a poeziei dramatice, în care — de la teatrul redus la simpla lectură literară, din primele timpuri ale Renașterii, pînă la teatrul literar al clasicismului francez — poetul conduce cu autoritate competiția, — sub influența stilului baroc, poetul cedează locul actorului, care devine protagonistul necontestat al artei teatrale. „Misterele" și, în deosebi, „moralitățile", — aceste forme atît de livrești, atît de pline de literatură, în care tendințele moralizatoare apar întruchipate sub forma dezumanizată a abstracțiunilor (Viciul, Virtutea etc. ca personaje aidoma), — pierd pasul în favoarea unei explozive umanizări a spectacolului — Commedia dell'arte, supremă biruință a artei actorului în pofida poetului.

Disputa însă, departe de a se stinge, a continuat timp îndelungat, împărțind victoriile cînd de o parte, cînd de cealaltă, pînă cînd nevoia unui echilibru specific între artele ce concură la realizarea spectacolului de teatru s-a făcut, cu luciditate, resimțită. Și, interesant de remarcat, tocmai sub imperiul acestei nevoi de echilibru a forțelor antagoniste din teatru, tocmai sub imperiul nevoii de „teatralizare a teatrului", apare în istoria spectacolului un nou factor component : regizorul.

De la Goethe, care, printre cei dintîi, luptă pentru un echilibru specific între forțele artistice ce conlucrează în spectacol, pînă la Stanislavski, al cărui efort s-a îndreptat spre fundamentarea științifică a echilibrului dintre aceste forțe, — se înscriu numeroși regizori care, timp de un secol întreg, au încercat, fiecare în felul

său, să pună de acord energiile antagoniste ce caută, in spectacolul teatral, să se anihileze unele pe altele.

Pină la apariția regizorului, acești factori componenți erau: poetul, actorul și, de bună seamă, publicul, element social creator, indispensabil spectacolului și care, in aceste dispute, și-a avut și el partea sa de glorie. Să ne amintim doar de perioadele cele mai strălucite ale Renașterii italiene, cind spectacolele cele mai reprezentative sint „marile festivități", „sacrele reprezentații" sau „carnavalurile", tot atitea forme ale artei spectacolului, in care supremația creatoare o deține publicul.

Atit arta poetului, cit și arta actorului își au insă originea in afara artei teatrului. Unul in poezia propriu-zisă, celălalt in pantomimă și dans. Tocmai de aici probabil, și incercările rebele pe care le fac, la perioade anumite, de a se suprapune una alteia, atunci cind sint reunite in spectacolul teatral. Arta regizorului, in schimb, este o artă născută din chiar fenomenul teatral, ca o necesitate stringentă a acestui fenomen. Ea nu este reductibilă la o altă modalitate de exprimare artistică decit teatrul. Pe cind poetul nu are nevoie absolută, pentru a se exprima, de spectacolul propriu-zis, pe cind actorul poate concepe lesne un recital pantomimic in care să se exprime independent de poet, regizorul nu se poate exprima decit in spectacolul teatral. Și pe cind poetul și actorul se pot concepe existind independent unul de altul, fapt care atrage cu sine reverberațiile pentru supremație atit ale unuia, cit și ale celuilalt, regizorul nu există decit in funcție de amindoi și de măsura in care ii reunește pe amindoi in spectacolul teatral.

Dar tocmai pentru că e in strictă dependență de actul spectacolului, arta regizorului este cea mai apropiată de natura intimă a teatrului. Ea este cea mai „teatrală" dintre toate artele ce compun teatrul. Apărind ca un fenomen instinctiv, nediferențiat, in antichitate (choregonul) sau ca un dat intrinsec in perioadele de mare inflorire a artei spectacolului (Shakespeare ca regizor), ea devine un concept limpede in timpurile noastre, după ce experiența tuturor rebeliunilor poetice sau actoricești i-au făcut necesară, in mod științific, prezența. Rostul artei regizorale este acela de a da viață spectacolului de teatru. Ea trebuie să „contamineze" pentru aceasta atit pe poet, cit și pe actor, și in fine publicul, de ceea ce este specific teatrului. Si cum o face? Îmbinind toți acești factori in cadrul spectacolului, sintetizindu-i pe toți trei intr-un intreg creator, in care — prin contagiune reciprocă — poetul devine „dramaturg", mimul — actor, iar contemplatorul izolat — public.

Astfel, regizorul obligă, prin felul cum transfigurează scenic textul poetului, ca acesta — intrucit participă la complexul spectacolului — să-l *presupună* pe actor. De asemenea, regizorul obligă, ca la rindul său, mimul să *presupună* in actul său creator, nu imagini răzlețe, nici imaginea sa proprie de mim, ci imaginile poetului cărora, prin intruchipare, să le dea viață teatrală. În sfirșit, e limpede că spectacolul realizat de regizor *presupune* publicul, care, de asemenea, nu poate deveni public decit *presupunind* un spectacol.

Conglomeratul de arte devine, sub mina regizorului ce-l frămintă, un conglomerat *artistic*. Textul poetului nu mai e un simplu text poetic, ci o „piesă de teatru", mimul nu mai e un simplu choreut, ci un „interpret teatral", masa de spectatori nu mai e o asistență indiferentă, ci un receptacol viu, un „public de teatru".

Sarcina regizorului este, prin urmare, așa cum arată undeva Otto Falckenberg „aceea de a reuni intr-un organism viu, nu numai forțele individuale ale actorului, ci acelea ale „scenei" in general". Această sarcină se „desfășoară in esență după principiile muzicii, hotăritoare nu numai in privința elementului acustic al unui spectacol (das Sprachliche), ci și in privința elementului său optic"... ințelegind prin „optic" valorile mișcării și gestului (das Gestliche).

Regizorul, deci, conform principiilor muzicii, „armonizează" elementele disparate ale spectacolului de teatru, imbinindu-le intr-un corp unitar nou. Acest corp unitar nou depășește caracterul complexului artistic in felul cum il ințelegea, de pildă, Wagner. El se ridică la un caracter de instituție artistic-socială; se imbogățește astfel misiunea regizorului și cu semnificația educativ-moralizatoare a pedagogului.

Dar funcția aceasta „teatralizatoare" a regizorului (funcție ce se aseamănă atit de mult cu acțiunea catalizatorilor) ascunde in fond și ceea ce am putea denumi „drama regizorului". Acționind, in continuă dependență de factori eterogeni, regizorul a incercat — pe parcursul ultimului secol — un complex de inferioritate — deși nejustificat — pe deplin explicabil. Evidența cu care apărea pentru orice regizor faptul că spectacolul, deși rezultat al ingeminărilor sale creatoare, nu-l reprezintă totuși decit intr-o măsură foarte echivocă, a ridicat in conștiința lui o seamă de intrebări in legătură cu limitele și substanța artei sale. Mai mult decit atit, i-a ridicat insăși intrebarea capitală a îndreptățirii regiei ca artă. Și intr-adevăr, e lesne de ințeles

sentimentul încercat de regizorul care, după o activitate creatoare intensă, era nevoit să constate că spectacolul său nu pare, decît unor puţini iniţiaţi, drept o expresie a sa, şi că el rămîne, îndeobşte, anonim în execuţia artistică propriu-zisă a reprezentaţiei. Întrucît este artă activitatea sa şi în ce moment anume ?, cînd şi prin ce se exprimă arta regiei, ştiut fiind că fiecare artă are o seamă de mijloace materiale pentru a se comunica în afară ? — iată tot atîtea întrebări pe care, în mod firesc, regizorul avea şi mai are a şi le pune.

Dacă orice artă se face „vizibilă" printr-o modalitate proprie, — poezia prin cuvînt, arta actorului prin încorporarea fizică a unei imagini, muzica prin sunete etc. — este clar că şi arta regiei, întrucît e artă, trebuie să aibă o modalitate a sa materială de exprimare. Or, este foarte greu pentru cineva care asistă la un spectacol de teatru să determine cît şi ce anume din ceea ce se petrece pe scenă aparţine, ca expresie, regizorului şi nu poetului sau actorului. Aceasta o ştiu numai cei ce pregătesc spectacolul, uneori nici chiar ei, căci regizorul lucrează adesea asupra lor cu elemente psihice imponderabile. Şi atunci, este firesc ca în regizor să se fi dezvoltat acel complex despre care vorbeam mai sus şi o dorinţă arzătoare de a se face şi el „vizibil".

Artist „nevăzut", artist ce rămîne în dosul culiselor spectacolului şi despre existenţa căruia se ştie şi nu se ştie ; artist a cărui contribuţie în spectacol se poate sau nu recunoaşte ; căruia nu i se adresează aclamaţii şi care nu simte direct efectul pe care-l produce asupra spectatorului ceea ce el îi comunică prin gură străină, — regizorul nu are nici măcar mulţumirea că opera sa poate persista ulterior ca un monument nepieritor, căci ceea ce realizează el poate fi oricînd, cel puţin la o scrutare analitică, ignorat.

Urmarea acestei drame — care oglindeşte în parte însăşi criza în care a intrat teatrul în pragul veacului nostru — a fost că regizorul s-a avîntat într-o extraordinară căutare a unor mijloace proprii de exprimare; într-o pătimaşă frămîntare de a descoperi tichia cu ajutorul căreia, contrar personajului legendar, să se facă, din nevăzut, „vizibil".

În focul acestor căutări, arta regiei a atins forme dintre cele mai neobişnuite. Trecînd, cu o infometare de neofit, de la un stil la altul, de la o extremă la alta, fresca regiei moderne înfăţişează laolaltă cele mai variate aspecte. Şi nu rareori această dorinţă a regizorului de a se face „şi el văzut" a ajuns la pretenţia de a se face „numai el văzut". Pretenţie ce a dus, în expresionism, la teatrul agresiv al unui Jessner, Piscator sau, mai ales, Meyerhold. Acest teatru agresiv, ca să urmăm o idee exprimată mai sus, reprezintă de astă dată tendinţa de supremaţie a artei regizorale în istoria spectacolului.

Ivit cel din urmă în componenţa spectacolului de teatru şi tocmai din nobila nevoie de a împăca între ele elementele disparate ce conlucrau la realizarea lui, iată că şi regizorul, uitîndu-şi rosturile, formulează pretenţia rebelă de supremaţie. Şi de unde misiunea sa era tocmai „teatralizarea" teatrului, adică aşezarea lui pe temeiul solid al conlucrării colective, regizorul se face promotorul „desteatralizării" teatrului. Invitînd marioneta în locul actorului (Craig), reducînd textul la valoarea unui pretext (Meyerhold : vezi inscenarea *Revizorului)* etc. — regizorul reclamă exclusiv pentru sine spectacolul, iar acesta devine, într-o atare ideologie, o modalitate de exprimare artistică, în exclusivitate, a artei regiei.

Între mijloacele de expresie prin care regizorul a socotit că poate să se „facă vizibil" în spectacol, a fost şi mai este, în bună măsură şi astăzi, decorul. Ridicat la un înalt prestigiu în teatru tocmai în timpul şi din pricina acestor căutări, decorul a dat regizorului iluzia că poate să-l exprime în spectacol, prin ceea ce denumim, îndeobşte „montare". Lăsînd impresia că şi el, deşi aparţine unei alte familii de arte şi anume artelor plastice, poate fi un factor specific teatrului, decorul s-a infiltrat tot mai mult în concepţia modernă a spectacolului. Treptat, alături de regizor şi favorizat de zbaterile acestuia pentru găsirea unui material propriu, care să nu fie comun şi celorlalte arte din sînul spectacolului teatral, pictorul scenograf, pînă nu de mult socotit un simplu auxiliar, nu tocmai indispensabil, a dobîndit, pe nesimţite, o demnitate aproape egală celei a regizorului. Cu toate că nu este nici congenitală, nici structurală artei teatrului, arta decorului a uzurpat ideea de regie *internă* atît de proprie unui Goethe, Brahm sau Stanislavski, şi a căutat să o înlocuiască cu ideea regiei *externe* (montarea).

Consecinţele s-au văzut imediat. Regia externă, ridicînd problemele „cadrului" la o însemnătate uriaşă, în loc să-l ocupe pe regizor cu problemele de semnificaţie a spectacolului, l-au ocupat cu problemele, de mai redusă însemnătate, ale „documentului". Spectacolele au devenit astfel documente istorice, arhive ştiinţifice *(Vlaicu Vodă* la Teatrul Armatei, *Intrigă şi iubire* la Teatrul C.F.R.-Giuleşti, de pildă), reportaje plastice cu valoare de muzeu *(Cum vă place* la Teatrul Municipal, de exemplu).

Fără a contesta rolul artei decorative în complexul artei spectacolului, este totuși necesar să se stabilească locul exact pe care ea îl ocupă în teatru. Teatrul, urmînd o distincție estetică devenită clasică încă de la Lessing, aparține familiei artelor poetice sau muzice, arte prin excelență temporale — adică arte care *se desfășoară* in timp. Spre deosebire de acestea, artele plastice (pictura, sculptura, arhitectura) *ni se înfățișează* în spațiu. Ceea ce ni se pare însă și mai propriu acestei distincții este că aceste două serii de arte, mai mult decît prin cadrul lor de manifestare, temporal sau spațial, se deosebesc între ele datorită materialității lor, adică datorită materialului de expresie pe care îl folosesc. Astfel, artele poetice (poezia, dansul, muzica și, în cele din urmă, teatrul) folosesc un material viu, organic, ca de pildă cuvîntul pentru poezia propriu-zisă, mișcarea pentru dans, armonia pentru muzică și toate, reunite la un loc, pentru teatru. Artele plastice folosesc un material anorganic, mort : imaginea, culoarea, spațiul limitat etc. Între artele poetice (care utilizează pentru exprimare materia vie) și cele plastice (care utilizează materia moartă) nu există, bine înțeles, punți de netrecut. Ele nu sînt încarcerate în așa fel, încît să nu comunice între ele. Numai că în măsura în care valorile de expresie trec dintr-o serie de arte în cealaltă, ele se transformă din *valori specifice*, în *valori accesorii*. Astfel, valorile specifice poetice, cînd apar în cadrul artelor plastice, devin acolo valori accesorii. Cuvîntul în cinematograf (artă, prin excelență, plastică și tocmai de aceea structural deosebită de teatru) este o valoare de rangul al doilea, valori specifice fiind acolo imaginea, culoarea, spațiul limitat etc. Filmele unui Charlie Chaplin, unde cuvîntul este inexistent, nu se resimt cu nimic, în substanța lor artistică, de această lipsă. Tot așa, valorile specifice plastice, cînd apar în cadrul artelor poetice, devin acolo valori accesorii. Astfel, de pildă, culoarea, cînd apare în dans, fie sub forma tatuajului, fie sub aceea — mai evoluată — a costumului, nu e decît o valoare de rangul al doilea, valoarea congenitală, valoarea principală rămînînd mișcarea. În teatru, categoria spațiului limitat, tipică arhitecturii, s-a constituit din valoare accesorie în valoare specifică prin constructivismul decorului. Astfel, în toate interioarele pieselor țărănești pe care le-am montat la Teatrul de Stat din Sibiu, s-a utilizat același greoi plafon de bîrne care sufoca și spațiul material al scenei, și spațiul psihologic al personajelor.

Nu este locul să insistăm aici prea mult asupra acestei chestiuni a „materialității expresiei" artelor. Ea ni se pare de o fecunditate extremă, ce merită o preocupare cu totul aparte. Important în dezbaterea de față este faptul că, favorizată de degringolada regizorului în căutarea de mijloace de exprimare proprii, ieșite din comun, arta decorului, cu o funcție strict accesorială, în teatru, a atentat în conglomeratul acestuia la o dignitate majoră, aproape la supremație.

În teatru, după cum ne-o dovedesc secole de istorie a teatrului, arta decorului, — nici structurală, nici absolut indispensabilă, — nu poate fi, oricît de prețioasă, mai mult decît o valoare de rangul al doilea, un mijloc de expresie accesoriu. Putem concepe un spectacol de teatru eminent, lipsit complet de cadrul său decorativ, căci mijloacele de exprimare proprii teatrului sînt cu desăvîrșire altele și acelea par suficiente pentru a-l comunica. Arta decorului poate da o mînă de ajutor acestei comunicări, în nici un caz ea nu are dreptul să se ridice la o valoare de comunicare specifică, cu pretenția de a înlocui valorile cuvîntului, mișcării și armoniei.

Aceasta însă s-a întîmplat și împrejurarea a fost și continuă să mai fie gravă. Căci de disperarea regizorului în căutare de mijloace personale care să-l facă „văzut", a profitat scenograful care a delapidat, prin emanciparea sa, celelalte arte din complexul teatrului de formele lor de exprimare și, apropiindu-și-le, într-un oribil „kitsch", și le-a făcut moduri proprii. Și astfel, am început să asistăm la spectacole în care în loc ca pateticul, grandiosul, eroicul, sublimul, grațiosul etc, să fie apanaje ale jocului actorilor, aceste valori specifice teatrale au apărut ca apanaje ale decorului ; actorii, în schimb, au rămas niște păpuși „colorate", simple imagini ale decoratorului, inexpresive teatral, dar foarte expresive din punct de vedere plastic. În aceste spectacole, ideea spectacolului o comunicau decorurile, care într-adevăr atingeau sublimul, eroicul, pateticul, dar care copleșeau pe actorii simplificați la culme de un regizor ce „*monta*". Această predominanță a decorului în teatru, frecventă între cele două războaie, poate fi întîlnită și azi : *Don Carlos* de la Teatrul Municipal este un exemplu concludent de felul cum pictorul scenograf (W. Siegfried), gîndind plastic întregul spectacol, l-a redus la tăcere pe regizorul piesei (W. Siegfried) prin intermediul căruia, de fapt, trebuia să răsune cuvîntul lui Schiller.

La împrejurarea acesta, a mai contribuit și spaima multor regizori de a recurge la vechile mijloace de expresie ale artei teatrului. În goană după o pretinsă „modernitate" și supralicitînd „simplul" și „firescul", acești regizori au fost bucuroși că rezolvă problemele de conținut ale spectacolului prin „montarea" lor hiperbolică. Înspăimîntați de „teatral", au preferat, în locul unei accepții moderne a teatrului,

o simplitate intimistă, străină teatrului, care este viaţa văzută prin lupa magică a scenei, deci viaţă mărită — după potenţele regizorului — de zeci, sute şi mii de ori. Urmarea a fost, uneori, dispariţia actorului tragic, căci tragicul, aceste decoruri oricît de grandioase, de colosale, nu-l mai puteau exprima. Şi astfel, din teama regizorilor de a „teatraliza" teatrul, am asistat, la Teatrul Naţional din Cluj, la un *Othello* în care, deşi actorul avea toate atributele eroului tragic, el rata într-un final intimist, timorat de spaima regizorului (Marietta Sadova) de a înălţa acest final la dimensiunile lui monumental-paroxistice ; iar la Teatrul Naţional din Bucureşti, la un *Lear* (pus în scenă de Sică Alexandrescu) a cărui furtună interioară era acoperită de vijelia cinematografică ce se desfăşura pe un ecran, în spatele nefericitului rege.

Articolul lui Liviu Ciulei are valoare de simptom. Din ce în ce mai mult se resimte falsitatea situaţiei pe care o ocupă în conglomeratul teatral arta decorului. „Teatralizarea decorului", însă, nu poate fi rezumată numai la o repliere dramatică a artei decorative, numai la simpla ei condiţionare de către piesa de teatru. A spune că decorul trebuie să fie în slujba ideii generale a spectacolului încă nu înseamnă a spune destul în această chestiune. In întreaga problemă a artei decorului şi situaţia pe care acesta o deţine în munca de producere a unui spectacol trebuie să se meargă un pas mai departe şi întreaga chestiune a „reteatralizării teatrului" să fie luată în considerare.

Regizorul trebuie să se resemneze la ceea ce face frumuseţea artei sale : anonimatul ei. Lipsa de materialitate palpabilă a mijloacelor sale de creaţie dă artei sale un plus de demnitate şi o aşază la răscrucea dintre concreteţea creaţiei artistice şi procesul abstract al concepţiei artistice.

Determinanţi pentru caracterul teatral al spectacolului mi se par patru factori : poetul, actorul, regizorul şi publicul. Măsura în care aceştia sînt îmbinaţi între ei, coeziunea sau lipsa de coeziune dintre ei, predominanţa sau absenţa unuia dintre ei, în sfîrşit, echilibrul ideal în care se găsesc îngemănaţi, — sînt împrejurările ce dau nota caracteristică unui spectacol. Aceste echilibrări reciproce sînt hotărîte de temperamentele ce intră în joc, de concepţiile, gusturile ce se înfruntă în cadrul unui spectacol. În orice caz, concepţia modernă a spectacolului nu poate face abstracţie de raportul dintre factorii lui determinanţi. Iar acest „raport" este, în esenţă, un rezultat al activităţii creatoare a regizorului. El este acela care pune în acord sau în dezacord aceşti factori, el determină măsura echilibrului sau dezechilibrului lor, el dozează jocul de preponderenţe dintre ei. Regizorul fixează cantitatea de „teatralitate" a unui spectacol şi tot el este acela care are putinţa de a-l „desteatraliza". Tocmai de aceea, răspunderea regizorului modern este atît de mare. Pentru că, între toţi factorii ce compun — în mod specific — spectacolul, el este acela care acţionează cel mai deliberat. Şi lui îi revine mereu misiunea de a căuta pentru spectacol formele cele mai „teatrale" de exprimare ; lui îi revine, aşadar, mereu sarcina de a „reteatraliza" teatrul. Căci această „reteatralizare a teatrului" nu e o chestiune de perioade, de intervale istoric determinate. E o chestiune de fiecare zi, de fiecare spectacol. Bogăţia de viaţă pe care o conţine teatrul, domeniul lui cuprinzător ce-l face accesibil oricăror infiltrări din afară, familiare sau străine, trebuie să-l pună pe regizor, continuu, în stare de alarmă. Lecţia lui Stanislavski este tocmai de aceea mereu vie. Ea recomandă regizorului să stea în permanenţă treaz la postul său, să fie în permanenţă, modern, contemporan. El este chemat să dea mereu forme noi de manifestare modurilor vechi ale teatrului. Patosul, grotescul, retoricul etc. sînt perimate în teatru, nu pentru că nu sînt caracteristice teatrului, ci pentru că, fiind ostracizate la un moment dat, ele nu s-au putut îmbrăca în haine noi, nu s-au putut „reteatraliza". Şi cît de mult se resimte astăzi, în teatrul nostru mai ales, absenţa acestor categorii eterne ale teatrului. Cît de mult deplîngem adesea incapacitatea unor actori ai noştri de a atinge sublimul, tragicul etc.

Este oare o vină a lor, a actorilor, sau o vină a teatrului în genere, deci mai ales a regizorilor, că tehnica marelui patos lipseşte cu deosebire actorilor tineri ? Este şi o vină a actorilor, dar principalul vinovat este regizorul. El este acela care, în loc să caute pentru vechile tipare forme noi, adecvate zilelor noastre, a încercat să le înlocuiască cu elemente străine, nespecifice. Şi, în felul acesta, în loc să găsească teatrului o nouă „teatralizare" l-a „desteatralizat". El este acela care, căutînd mereu să se exprime numai pe sine, a uitat că rostul său este mult mai bogat, că semnificaţia misiunii sale este mult mai largă. Regizorul trebuie să se exprime, în spectacol, nu numai pe sine, ci el trebuie să dea mereu viaţă unui organism supraindividual, cu structuri proprii, cu modalităţi specifice, cu categorii aparte, de sine stătătoare. Regizorul trebuie, într-un cuvînt, să facă mereu *teatru*.

Iată de ce consider că „reteatralizarea teatrului" este o comandă hotărîtoare a ceasului de faţă.